



” Shi filastini, quelque chose de palestinien ”

Nicolas Puig

► To cite this version:

Nicolas Puig. ” Shi filastini, quelque chose de palestinien ” : Musiques et musiciens palestiniens au Liban : territoires, scénographies et identités. Tumultes, Editions Kimé, 2006, pp.109-135. <hal-00537970>

HAL Id: hal-00537970

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00537970>

Submitted on 23 Nov 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

TUMULTES, numéro 27, 2006

« *Shi filastini*, quelque chose de palestinien »

Musiques et musiciens palestiniens au Liban : territoires, scénographies et identités

Nicolas Puig

IRD – Institut français du Proche-Orient, Beyrouth

Les musiques palestiniennes au Liban font entendre des voix multiples qui, témoignant avant tout d'une attention à la vie, élaborent une culture spécifique en rapport avec la situation d'exil. Expriment parfois la nostalgie d'un pays désormais inconnu de la plupart, elles se « racinent » en même temps dans l'espace libanais, dans et hors les camps.

Dans les domaines de l'entre-soi, ces voix aménagent des « places », des espaces symboliques et matériels qu'elles agencent selon des combinaisons qui leur sont particulières. Elles représentent la motivation d'activités sociales pour des individus diversement reliés entre eux et constituent une production culturelle qui trace les frontières souples de « provinces limitées de signification¹ », à la fois agencement des contenus (paroles, mélodies et rythmes) et lieux de la musique

¹ Alfred Schutz, *Le Chercheur et le quotidien, phénoménologie des sciences sociales* (trad. Anne Noschis-Gilleron), Paris, Méridiens Klincksieck, 1994.

(espaces, moments et interactions), soit l'ensemble des coordonnées qui situent la pratique musicale.

Ces musiques, quand elles s'affichent comme palestiniennes dans un espace libanais soumis à la concurrence des communautés et à leurs marquages iconographiques et sonores de l'espace, dessinent ainsi un arrière-fond sonore soutenu de l'exil. Elles en proposent des scénographies et une mise en récit au travers de textes de différentes formes littéraires diversement mis en musique. Elles sont l'une des voix de la présence palestinienne au Liban qui, avec d'autres, continuent de soutenir la cause et de revendiquer un droit au retour. Dans les domaines de la relation aux pouvoirs, aux coercitions comme aux stigmatisations, elles permettent de bâtir une visibilité qui contient une aspiration à la justice et à la dignité. En cela elles sont politiques avant même que des contenus explicites soient injectés dans les chansons. Elles reflètent ainsi une aspiration à partager l'espace public entendu comme espace de circulation et de communication². Selon les mots de D. Constant-Martin, « elles investissent d'éthique l'esthétique³ ». Enfin, surtout, commerciales ou identitaires, elles sont à des degrés divers des sources de subjectivation pour ceux et celles qui par la musique raffermissent les espaces du soi et du plaisir ludique et esthétique lié aux processus d'identification comme à l'exécution musicale.

Certaines de ces musiques se voient assigner une fonction de maintien identitaire dans l'exil en s'inscrivant dans un patrimoine palestinien (*turath*). Il s'agit d'un patrimoine « évolutif » puisqu'il intègre des créations ; il est donc en quelque sorte catégorisé par anticipation. Au moment de la composition, la chanson est ainsi déjà dédiée à la transmission d'une mémoire aux jeunes générations. Ce premier espace est celui de la reproduction d'une communauté morale et politique

2. Isaac Joseph, *La ville sans qualités*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 1998.

3. Denis Constant-Martin, « Cherchez le peuple, culture populaire et politique », *Critique Internationale*, 7, 2000, pp. 169-183.

dans l'exil, il est celui des frontières identitaires maintenues par le travail d'entrepreneurs culturels de diverses origines et appartenances politiques. Cet effort de « relocalisation » de la patrie perdue par le biais d'une production culturelle n'est pas sans effets sur le quotidien des musiciens et chanteurs de l'orchestre et, en conséquence, sur leur « localité » que détermine la façon de « prendre place » dans la géographie physique et symbolique du Liban.

Parfois, la subjectivité et l'individualité des artistes est mise au premier plan ainsi que leur recherche esthétique ; les symboles de l'identité communautaire sont alors délaissés au profit d'une musique s'affichant pour elle-même, une musique à écouter sans qu'une fonction sociale quelconque ne lui soit assignée. D'autres réseaux sont alors généralement mobilisés croisant peu ceux des musiques affichées comme palestiniennes, « identitaires », car elles construisent, entre autres, une identité discrète collectivement produite.

Ainsi, outre les messages politiques manifestes que contiennent les chansons de l'orchestre, l'activité collective déployée autour d'une production culturelle renvoie à une forme souterraine de résistance constituée par le « fond nocturne » de la vie sociale, comme l'aurait écrit Michel de Certeau des pratiques quotidiennes dans les contextes de domination⁴. Mais ce faisant, elles sont bien plus que de simples « arts de faire », elles résultent de la mise en œuvre de compétences et intègrent une créativité, et elles ne se placent pas nécessairement en rupture par rapport à un ordre culturel dominant dicté par un marché capitaliste de la production culturelle, mais plutôt dans ses soubassements. Aussi les positionnements sont-ils complexes par rapport à divers ordres, politique, commercial, social, économique, etc. L'étendard de la « révolution » et de la cause est inséré dans un foisonnement de styles, de pratiques et

4. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Seuil, 1990, p. XXXV.

d'affiliation des individus vouant ainsi toutes tentatives de compréhension univoque à l'échec.

Le projet d'une anthropologie des musiques palestiniennes m'apparaît pertinent sur deux aspects. Tout d'abord, et bien qu'elle ne soit pas un objet particulièrement légitime des sciences sociales, la musique est omniprésente dans le cours des existences quotidiennes. Comme l'écrit Martin Stokes, « les événements musicaux, des danses collectives à l'acte de mettre une cassette ou un CD dans un lecteur, évoquent et organisent des mémoires collectives et l'expérience présente des lieux avec une intensité, un pouvoir et une simplicité que l'on ne retrouve dans aucune autre activité sociale⁵ ». Ensuite, l'entrée par la musique peut permettre de repenser les situations et les vécus tout en ménageant un accès au terrain plus « léger » que par l'abord politique et social. Or, cela n'est pas négligeable, cette démarche est très bien acceptée par les principaux intéressés, pas mécontents que l'accent soit mis, pour une fois, sur un aspect créatif de leur existence. Cette anthropologie de la musique croise d'autres problématiques ; urbaine tout d'abord en ce que la pratique de la musique se fait dans un rapport particulier à la ville et aux espaces urbains à l'échelle du Liban, duquel il se dégage une urbanité spécifique. Les contenus (des scénographies palestiniennes) traduisent des connexions qui renvoient aux circulations culturelles et à des espaces imaginés. Elles sont de différentes manières porteuses d'une charge politique.

Ce jeu musical dans un contexte de confinement et de fortes contraintes sociales et économiques, en résumé de relative hétéronomie des Palestiniens du Liban, articule des dimensions locales avec des dimensions « globales », traduisant des ouvertures sur d'autres espaces, physiques et symboliques qui font pendant au confinement.

5. Stokes Martin (ed.), *Ethnicity, Identity and Music*, The Musical Construction of Place, New York, BERG, 1997.

Territoires

On trouve au Liban une variété de styles musicaux performés par des orchestres et des musiciens palestiniens. Chacune de ces séquences musicales s'inscrit dans l'espace selon des modes de territorialisation qui lui sont propres.

Plusieurs logiques de distinction de cet éventail musical existent. Plutôt que de proposer des critères musicologiques — peu utiles ici car les différenciations sont davantage dans les contenus discursifs que dans les agencements musicologiques —, il est plus utile pour mon propos présent que soit prise en considération la destination directe de la performance. Selon ce critère, les musiques à vocation commerciale se différencient de celles qui sont produites dans le cadre du maintien de l'identité, ces dernières contenant parfois des messages politiques explicites. Les orchestres du premier groupe de musique s'insèrent, où visent à le faire, dans des circuits de commercialisation à petite échelle. C'est le cas des musiques d'animation (orchestres de *zaffé* — procession à l'occasion des mariages qui ont généralement lieu dans les salles de réception des grands hôtels —, musiciens d'ambiance œuvrant dans les cafés, les restaurants et les fêtes familiales) et des musiques de variété (rap et *shaabi* palestinien du Liban). Les musiques académiques et savantes ou d'avant-garde (une vaste catégorie imprécise mais qui a l'avantage de regrouper toutes sortes d'expérimentations contemporaines qui sont plutôt le fait d'une élite) prennent place dans cette catégorie.

Les autres musiques n'ont pas pour vocation directe d'être commercialisées : insérées dans des circuits militants et associatifs, elles sont au service de la cause⁶ ou s'inscrivent dans la nébuleuse *debké*-folklore⁷ dans le cadre d'un travail

6. *Al-qadaya* ainsi qu'est désigné l'ensemble du combat pour faire valoir les droits des Palestiniens.

7. *Debké* désigne une danse et la musique qui l'accompagne. Typique du Proche-Orient, elle est très populaire et se danse dans les soirées et les mariages. Elle influence une musique locale de variété très rythmée, en Syrie et au Liban, dans laquelle l'orgue électrique tient une place prépondérante.

patrimonial. La plupart de ces orchestres sont soutenus par une institution politique ou associative. Il s'agit donc d'une musique largement institutionnelle. Ces orchestres sont spécialisés dans la sauvegarde ou la (re)-création d'un patrimoine, à l'instar du groupe *Guirab* (Cornemuses), basé dans le camp de Borj ash-Shimali au Sud Liban, qui se donne « pour mission de préserver l'identité palestinienne en faisant vivre la culture et le patrimoine du peuple palestinien à travers les nouvelles générations déracinées [...] », tout en s'attachant à « promouvoir l'art de la cornemuse auprès des Palestiniens du Liban⁸ ». Dans ce même ensemble figure le vaste domaine de la chanson politique et patriotique qui prend son essor sous l'aile de la résistance. La *Firqat al-Markaziyya* (l'orchestre central), créée dans les années 1960, compose nombre de chansons inspirées « d'airs folkloriques palestiniens, mélangés à des rythmes et tempi militaires occidentaux⁹ ». Le chanteur soliste y est remplacé par un chœur selon un modèle généralisé par la suite¹⁰. Une dizaine d'années plus tard, au Liban, la *Firqat al-funnum al-sha'abiyya* (l'orchestre des arts populaires) qui produit « de la musique palestinienne et des chansons révolutionnaires lors de festivals donnés dans le monde arabe¹¹ » voit le jour sous l'égide de l'OLP.

Ces distinctions ne sont pas absolues et des contenus identitaires peuvent être présents dans les musiques destinées à la commercialisation, le rap par exemple, tandis qu'il peut exister une certaine marchandisation des musiques patriotiques et patrimoniales par le biais d'un petit marché de cassettes audio

8. Calendrier Guirab 2006 de l'association Beit Atfal Assoumoud réalisé à l'occasion du festival inter-celtique de Lorient en 2005.

9. Joseph Massad, « Chansons pour la liberté, la Palestine mise en musique », *Revue d'études palestiniennes*, 2003, p. 68.

10. Ce style de chanson patriotique se différencie ainsi d'un courant d'interprétation dans les années soixante et soixante-dix de chansons politiques par des solistes, chanteurs et divas de renom (Um Kalthum, Fairuz, Abdel-Wahab, Marcel Khalifé, Sheikh Imam, ...).

11. Joseph Massad, « Chansons pour la liberté, la Palestine mise en musique », art. cité.

et de disques compacts. De plus, certains de ces orchestres emploient des musiciens professionnels rémunérés. Ces derniers sont parfois de nationalité libanaise, d'origine palestinienne pour une part d'entre eux. D'une façon générale, il existe une relative mixité des orchestres patrimoniaux et patriotiques qui tous intègrent au moins quelques musiciens libanais professionnels. L'Union des artistes palestiniens (*Ittihad al-Fannanîn al-filastiniyyîn*), émanation culturelle du *fatah* et seule organisation encadrant les professions artistiques palestiniennes au Liban, prévoit à ce titre un statut de membre d'honneur pour pouvoir intégrer des non Palestiniens dans l'une de ses troupes¹².

Ainsi, en même temps qu'elles tracent des frontières identitaires, ces musiques ouvrent des espaces de contact et constituent des zones de porosité. De plus, Palestiniens comme Libanais, la plupart des instrumentistes des orchestres identitaires se produisent dans les circuits des musiques d'ambiance et s'insèrent de la sorte dans un même milieu professionnel indépendant des réseaux institutionnels palestiniens.

La transformation de Beyrouth en lieu pour l'action politique et culturelle puis en nouvelle capitale palestinienne déterritorialisée à la suite des événements du mois de septembre 1970 en Jordanie, a pour effet d'accroître l'influence politique et militaire des Palestiniens au Liban. A cette époque, de nombreuses institutions et des bureaux de l'OLP sont installés dans le quartier de l'Université arabe qui constituait une centralité palestinienne pour Beyrouth comme pour l'ensemble du Liban. La capitale est donc le centre d'une intense vie politique mais aussi un lieu de production culturelle, universitaire et artistique. Comme le note Rosemary Sayigh, les

12. Pour faire partie de l'Union, il est nécessaire d'être Palestinien résident au Liban et d'être enregistré à l'UNRWA, d'avoir produit trois travaux artistiques, six pour les danses folkloriques, et d'avoir plus de dix-huit ans.

Palestiniens bénéficiaient au Liban d'une certaine liberté — notamment pour leurs institutions culturelles — entrecoupée de moments de répression intense de la part de l'armée libanaise ou des différentes milices chrétiennes puis shiites¹³. La radio palestinienne *sawt ath-thawra* (la voix de la révolution) émet depuis ce quartier situé non loin des camps de Sabra et Chatila. Le quartier qui fut le théâtre de combats violents et subit d'intenses bombardements en 1982 durant l'invasion israélienne n'est certes plus une vitrine de la présence palestinienne au Liban bien que l'on y trouve encore de nombreux réfugiés (dont le chef de l'orchestre Al-Hâdî dont il sera question par la suite). Le départ des combattants du *fatah*, la guerre des camps en 1986, les diverses pressions et manipulations syriennes ont considérablement modifié la géographie palestinienne de Beyrouth. Résultat de ces temps troublés, l'Union des artistes palestiniens a établi son siège à Saïda de façon à se mettre un peu en retrait de Beyrouth où la présence syrienne grevait le développement des activités culturelles. Elle compte environ trois cents adhérents dont une cinquantaine de musiciens réunis dans quelques orchestres dont le plus emblématique est la *firqat Hanîn lil-ughniya al-filastiniyya* (orchestre Hanîn pour le chant palestinien) qui perpétue depuis sa création en 1993 la tradition de chants patriotiques et politiques (*ughniyya wataniyyé u siyâsiyé*), remplaçant le célèbre *al-ashi'in* dont les membres furent dispersés dans les années quatre-vingt.

Hébergé dans le centre culturel de Saïda, l'orchestre Al-Hanîn débute chacune de ses répétitions par l'exécution des hymnes nationaux libanais et palestinien et celui du *Fatah*. La chanson emblématique de l'orchestre se termine par ces mots qui en constituent la signature : « Nos chants parviendront jusqu'à la terre de Palestine, depuis le peuple héroïque, *Hanîn* (nostalgie), *Hanîn*, *Hanîn*, nous sommes l'orchestre *Hanîn* ».

13. Cf. Rosemary Sayigh, *Too Many Enemies, The Palestinian Experience in Lebanon*, London and New Jersey, Zed Books Ltd, 1994, p. 26.

Les activités des orchestres sont une source de mobilité dans les espaces urbains libanais pour les instrumentistes, les membres de la chorale, les intendants, etc. Le rapport à l'espace se construit à partir de réseaux de lieux et d'itinéraires reliant la résidence (que ce soit dans un camp, un groupement ou un quartier) à la salle de répétition, au palais de l'Unesco de Beyrouth où se tiennent régulièrement des festivals palestiniens, aux différentes salles et centres culturels des camps et des villes. La pratique musicale est également l'occasion pour certains de voyager à l'étranger pour se produire dans des manifestations culturelles organisées en soutien à la cause (monde arabe et pays européens).

Si la majorité des musiciens de Al-Hanîn vivent dans des camps (Ayn al-Héloué à Saïda et Rachiddiyé à Tyr, notamment¹⁴), ce fait n'est pas systématique comme le montre la composition de l'orchestre beyrouthin « al-Hâdî¹⁵ ». Seul un membre vit dans un camp, celui de Borj al-Barajné (Sud de Beyrouth) dont il n'est d'ailleurs pas originaire et les autres résident dans des quartiers situés tous dans une même zone de Beyrouth Ouest. Sur les neuf membres de l'orchestre avec qui je me suis entretenu, cinq ont la nationalité libanaise. Une femme l'a obtenue de son époux libanais, le couple fait partie de la chorale, une autre a épousé un Palestinien, son enfant, qui ne peut prétendre à la nationalité libanaise, est scolarisé dans une école de l'UNRWA¹⁶. C'est par lui qu'elle a appris qu'un orchestre cherchait des bénévoles pour chanter et elle s'est donc présentée. Et puis deux jeunes musiciens complètent la part

14. Du fait que l'orchestre constitue en quelque sorte un emblème musical du *fatah* et qu'il bénéficie à ce titre d'un peu de moyens, il a l'opportunité de recruter ses musiciens dans tout le pays.

15. Cela renvoie aux caractéristiques du peuplement palestinien au Liban dont une partie conséquente vit hors des camps. Selon A. Tiltne, on compte environ 200 000 Palestiniens dont 140 000 dans les camps et groupements (résultats d'une enquête menée entre 1999 et 2001 : Age A. Tiltne, *Falling Behind, A Brief on the Living Conditions of Palestinian Refugees in Lebanon*, FAFO AIS, non daté).

16. Office de secours et de travaux de l'ONU pour les réfugiés palestiniens.

libanaise du groupe. L'un d'entre eux, pianiste, remplace son père musicien qui devait accompagner le groupe et a finalement délégué son fils venu avec un ami percussionniste. Al-Hadi ne dispose pas des mêmes possibilités que Hanîn et, en conséquence, fait davantage appel au bénévolat de ses musiciens.

Le groupe répète dans un centre social de l'UNRWA situé avenue Sabra, à proximité du camp éponyme (sans en faire partie) et de celui de Chatila, dans un quartier comportant une forte proportion de Palestiniens¹⁷. Du point de vue de la cartographie musicale, on observe un fort tropisme sur une partie restreinte de Beyrouth Ouest, ainsi qu'un appui sur les institutions de l'UNRWA qui encadrent la vie quotidienne. Le chef de l'orchestre travaille dans un dispensaire dans le camp de Mar Elias. C'est ainsi d'ailleurs qu'il vient de recruter un nouveau pianiste (piano électrique, communément dénommé *urg* en arabe) dont l'épouse enceinte passée s'inscrire pour obtenir une place dans la maternité en prévision de son accouchement a reporté la mention « musicien » pour renseigner la profession de son mari¹⁸ !

Urbanités musicales

Les orchestres amateurs et semi professionnels dépendent des réseaux culturels, des associations susceptibles de les inviter et de les soutenir, des organisations politiques qui les

17. Ce centre est géré par une association palestinienne. Il accueille des enfants en bas âge et d'autres en classe d'étude. On y trouve sous des formes diverses (découpages en carton, affiches, dessins) tous les symboles de la cause et des drames palestiniens (1948, l'exil, 1982, le droit au retour, etc.) au milieu de panneaux sur les droits de l'enfant et la prévention contre la drogue.

18. Ce dernier est musicien professionnel bien inséré dans le circuit local des musiques d'ambiance. Anecdote qui laisse entrevoir des connexions insoupçonnées : ayant travaillé dans le même restaurant parisien, il connaît bien l'actuel président du syndicat des musiciens égyptiens, Hassan Abu Sa'ud que j'ai rencontré à deux reprises au Caire dans le cadre d'une recherche sur les musiciens et la société citadine au Caire.

sponsorisent comme le fait l'OLP pour *firqat Hanîn* et pour les troupes de l'Union des artistes palestiniens en général. D'autres organisations politiques développent un volet culturel à leurs activités, à l'instar du Front Démocratique de Libération de la Palestine ou du Hamas qui vient de créer son orchestre à Chatila, la *firqat Hamas*.

Les musiques professionnelles impliquent d'autres façons de s'insérer dans l'espace. Car entendue comme métier, la pratique de la musique fait voyager dans des mondes sociaux divers. En effet, les musiciens sont dans un rapport spécifique à la société urbaine, fait d'un équilibre entre distance et proximité, d'ailleurs à l'origine du statut dévalorisé de la profession dans de nombreuses sociétés et à de nombreuses époques¹⁹.

Cela est saillant dans les musiques de mariage et les *zaffës* qui constituent autant d'interventions dans des territoires appropriés dans le cadre d'une fête de famille. La proximité physique entraîne alors une mise à distance, et s'ils animent la fête, les musiciens ne sont pas de la fête, ils doivent savoir rester à leur place. Toutefois, la présence d'orchestres palestiniens de *zaffës* qui interviennent dans tous les milieux permet d'identifier des lignes de contact entre les communautés nationales et religieuses. Car ces orchestres se produisent non seulement dans les mariages palestiniens mais également dans les cérémonies concernant d'autres groupes sociaux, religieux et nationaux.

Le rapport aux territoires parcourus et appropriés dans les pratiques musicales (lieux des répétitions, des concerts, composition des orchestres qui intègrent souvent des musiciens libanais professionnels) oriente ainsi une façon de « prendre place » dans la géographie des villes libanaises, dans et hors les camps de réfugiés. Les réseaux de lieux et la composition des orchestres dessinent des points de contact entre des mondes

19. N. Puig, « Amour, honte et prestige au Caire, Les musiciens de l'avenue Mohamed Ali entre intimité urbaine et mise à distance sociale », 2006, <http://halshs.ccsd.cnrs.fr/halshs-00081995>.

sociaux juxtaposés et des zones d'inclusion qui arriment les Palestiniens à leur environnement libanais. Au sein d'une population quasi exclusivement urbaine cantonnée dans des « espaces écarts », camps et groupements en marge des sociétés citadines légitimes (et non pas nécessairement à la marge spatiale), les orchestres de *zaffé* ouvrent des zones de rencontre, certes fragiles et ténues.

Ces zones sont parfois construites sur de petites manipulations de symboles afin de ne pas se livrer à ce qui pourrait apparaître comme une provocation ruinant les possibilités de contrats futurs. C'est l'enseignement que l'on peut tirer de la présentation du groupe de *zaffé* « *najum filastin* » (étoiles de Palestine) de Chatila dont l'un des membres me confiait lors d'un entretien en mai 2006 : « Nous on s'appelle *najum filastin* mais à l'extérieur du camp, c'est *najum lubnan* (étoiles du Liban). Le vêtement change aussi, on a deux costumes, un avec le drapeau de la Palestine brodé et l'autre juste blanc pour les *zaffés* de Libanais. On joue un peu partout, dans les hôtels, au Golden Piazza, au Royal, au Ras Palace, et toutes les salles du Liban, on a dû les faire [...] ».

Le répertoire des orchestres de procession de mariage est bien délimité et adapté à la communauté (on évitera ainsi de jouer la *raba'yyé filastiniyé* et plus généralement des chants spécifiquement palestiniens à un mariage libanais évidemment...).

En règle générale, l'appartenance palestinienne n'apparaît pas sur les cartes de présentation des orchestres, seules sont mentionnées les spécialités, à l'instar de la *firqat al-Muna* (l'espoir) qui présente ainsi la liste de ses compétences : « *zaffés* de mariage, orchestre de *debké*, orchestre musical, équipement de mariage et de fêtes privées complet, D.J. ». Les orchestres palestiniens ont deux spécificités : ils sont jusqu'à deux fois moins chers que leurs concurrents libanais (300 dollars contre 600 dollars environ la séance qui dure environ une heure) et ils

sont les seuls à pouvoir utiliser la cornemuse, couramment utilisée dans les *zaffés* palestiniennes.

Les étoiles de Palestine ou du Liban, c'est selon, sont quant à elles en contact régulier avec un organisateur de mariage de Byblos. Elles se produisent dans les grands hôtels et développent ainsi depuis Chatila une géographie professionnelle des villes articulée autour des grands hôtels et des salles de spectacle²⁰.

Les orchestres circulent également entre les camps, de Ayn al-Héloué à Badawwi par exemple pour la troupe de l'Union des artistes palestiniens *al-Qods* qui a notamment animé en mars 2006 dans le club du même nom — Jérusalem étant l'un des symboles de l'imagerie politique le plus fréquemment sollicités — une cérémonie en l'honneur d'un responsable politique et à l'occasion de la fête de la terre.

Ces mobilités contribuent à la formation d'une culture urbaine qui est également constituée par une mémoire spécifique des lieux encore travaillée par la guerre qui a durablement figé la vision binaire de l'espace de la ville de Beyrouth. La division Est – Ouest demeure un motif dominant de l'imaginaire spatial. Le fait d'être à son aise dans un lieu dépend de son hospitalité. Celle-ci est la résultante d'une interaction entre l'idée que l'on se fait du lieu et ce qu'il est réellement, autrement dit elle dépend de « l'accent de réalité²¹ » que l'on confère aux espaces. Il y a ainsi une sorte de gradation dans l'hospitalité des lieux. Le camp est vécu comme un espace-refuge dans lequel on est entre soi, en territoire connu dans un

20. La participation à un orchestre est en général un second emploi permettant de mieux gagner sa vie. L'un des membres de *nujûm* est mécanicien, un autre travaille comme peintre journalier dans le bâtiment. Le groupe qui joue différents répertoires était un moment affilié au FDLP dont il animait les fêtes politiques, mais le parti ne soutenant pas l'orchestre, celui-ci s'est orienté vers le circuit des *zaffés*.

21. Alfred Schutz, *Le Chercheur et le quotidien, phénoménologie des sciences sociales* (trad. Anne Noschis-Gilleron), Paris, Méridiens Klincksieck, 1994, p. 128.

espace de familiarité et de domesticité. Puis il existe des seuils, les frontières des camps et des groupements avec les autres quartiers, largement domestiqués. Cela ressort de la fréquentation des musiciens, artistes et plus généralement des habitants des camps que je croise, et visite au gré des hospitalités et des intérêts mutuels. Je parlerai volontiers d'un « esprit de camp » qui se fait jour à l'observation du rapport au camp et à ses espaces, ses quartiers, alors même que par ailleurs on y déplore les conditions de vie²².

Enfin, demeurent les quartiers porteurs d'une forte altérité, tel Beyrouth Est pour les Palestiniens, soit les quartiers à dominante chrétienne où sévirent durant la guerre les milices des Forces Libanaises. Cette topologie ressort de cet extrait d'entretien avec l'un des membres du groupe de rap Katiba Khamsé mais d'une façon qui laisse penser que les logiques musicales peuvent contribuer à décroquer les communautés. Ainsi, pour un groupe de rap palestinien, le public se trouve actuellement davantage à Beyrouth Est — où se trouvent les principaux lieux de performance des « jeunes musiques²³ » — que dans les camps : « On a chanté à l'Unesco. Pour un truc, le

22. Exemple particulièrement parlant, lors d'une discussion à Chatila entamée sur les groupes de *zaffé*, plusieurs personnes avaient fini par être réunies à chercher ainsi un ou deux représentants de « *Nujum filastin* », chaque intermédiaire s'agrégeant à notre procession (« une manifestation » dit l'un d'entre eux). Nous finîmes par être une petite dizaine à nous retrouver dans un appartement et la conversation, m'échappant totalement, s'orienta vers la stigmatisation urbaine. Un ami de Nahr al-Bareed soutenait que, vu du Nord, Chatila apparaissait comme un espace marginal rempli de drogues et d'armes, ce à quoi un habitant du camp répondit en substance : « ça c'est rien, même à Ghazza ils parlent de nous ». L'immeuble Ghazza, ancien hôpital de l'OLP reconverti en appartements, abrite des familles palestiniennes relogées durant la guerre et est situé dans le voisinage direct de Chatila, avenue Sabra. Finalement, probablement pris de pitié pour l'anthropologue un peu coi, un des interlocuteurs finit par demander de laisser là cette conversation pour s'intéresser à la *zaffa* et à la *debké*.

23. Il s'agit de musiques définies comme une « expression particulière de la modernité [...] qui se réinvente sans cesse dans de multiples concordances ». Julien Mallet, « Ethnomusicologie des “jeunes musiques” », *L'Homme, Musique et anthropologie*, 171-172, 2004, pp. 477-488.

mouvement social. On a chanté en ville une fois (*bil-balad*). Et puis dans le camp, ils ont été choqués, ceux qui avaient déjà entendu du rap palestinien, je ne voulais pas chanter moi sincèrement, personne ne va comprendre ce qu'on fait, personne ne va écouter ni se concentrer sur les paroles et ils vont penser qu'on est des étrangers. Moi je voulais pas et Nadir et Shihab ont dit : "Pourquoi on chante pas ? C'est notre quartier (*manti'atna*)" et on y est allés et c'était bien, une expérience [...] Rue Monod, c'est l'Est, on pensait qu'il n'y avait que des forces libanaises là-bas ! Bon, ce n'est pas du racisme hein, mais c'est que des chrétiens là-bas !²⁴ »

Scénographies palestiniennes

Le temps doit être raconté pour être pensé : « la temporalité, en effet, ne se laisse pas dire dans le discours direct de la phénoménologie, elle requiert le discours indirect de la narration²⁵ ». Cet enseignement de Paul Ricœur dans *Temps et récit*²⁶ trouve une illustration dramatique dans le travail patrimonial effectué par les Palestiniens du Liban, encadrés ou non par divers organismes politiques et associatifs. On conçoit bien cette nécessité du récit, non pas seulement de l'expérience traumatique de l'exode mais également de la patrie perdue, la faisant exister en de multiples occasions directes et indirectes. Partant, c'est aussi soi-même que l'on fait émerger du glaciais de

24. Enregistrement vidéo effectué en juillet 2005 par Franck Mermier que je remercie d'avoir bien voulu me « confier » ce matériau. Toutes les citations de Katiba Khamsé sont issues de ce document. Lors d'un entretien peu avant la guerre de juillet-août 2006, les membres du groupe m'assuraient qu'ils commençaient à avoir un public y compris dans les camps où les gens s'habitueraient à cette musique. La question de la réception du rap dans les camps au-delà d'un petit public d'initiés de la même génération que les chanteurs reste toutefois ouverte.

25. Eric Vigne, « Accords et désaccords avec les historiens », *Esprit, La pensée Ricœur*, 3-4, 2006, p. 31.

26. *Temps et récit*, 1. L'intrigue et le récit historique, Paris, Seuil, 1983.

l'histoire en donnant une signification à l'exil et au durcissement de l'éphémère devenu le socle instable de la vie quotidienne. Pour les acteurs de toutes sortes, la réponse aux injonctions à la disparition, au silence et à l'invisibilité passe — aussi — par la production culturelle²⁷. En cela également, ils ont bien conscience du potentiel politique de la culture. Que ce soit lors d'un spectacle pour enfants ou à l'occasion d'une fête au palais de l'Unesco de Beyrouth, la Palestine est mise en intrigue à travers un récit développé sur le mode du jeu ou celui de l'évocation poétique ou explicitement politique.

La troupe de clowns du camp de Nahr al-Bareed intègre à chacune de ses séances dans une salle du camp, un concours permettant, si l'on répond correctement, de gagner un petit jouet. Immanquablement, une des interrogations concerne la Palestine — par exemple : « Quelle est la ville la plus basse et la plus ancienne au monde ? Jéricho » — et Wissam, le clown, de renchérir : « On doit poser des questions sur la Palestine à ceux qui y ont vécu s'ils sont toujours là et sinon aux autres » (Nahr al-Bareed, novembre 2005).

Une des formes principales de l'investissement mémoriel du présent peut être résumée dans le motif des « trois T » : *turath*, *turab*, *tarab*²⁸. L'association de ces trois mots que l'on peut traduire par patrimoine, terre — au sens matériel, concret du terme, de la terre de l'agriculteur, le mot *ardh* étant employé au sens de « territoire » — et émotion musicale (et la musique qui permet d'atteindre cette émotion), forme un canevas récurrent qui traverse l'ensemble des récits des musiques

27. Celle-ci peut prendre plusieurs formes. S'agissant des arts plastiques, un des objectifs d'entrepreneurs culturels palestiniens est de réussir à élever cette production au standard de l'art contemporain international, en laissant de côté « l'art naïf et niais, exclusivement voué à la cause palestinienne » dont « le discours et l'esthétique sont trop au premier degré pour que ces œuvres aient un intérêt artistique ». Adila Laïdi, cité par Caroline Coutau, in « La création comme acte de résistance », *Les Cahiers de l'Orient*, 67, 2002, p. 153. Je le signale, mais il n'y a pas lieu d'aborder ici cette discussion.

28. Même si dans l'alphabet arabe le « t » de *tarab* se différencie car il est emphatique.

palestiniennes au Liban et des discours tenus à leur propos. Les promoteurs de l'association *Guirab* placent cette quête identitaire au premier plan en valorisant un instrument symbole, la cornemuse. Elle est considérée comme révolutionnaire du fait des circonstances de son entrée au Liban. Elle fut en effet introduite dans les camps dans les années soixante-dix à la faveur de la migration des organisations militaires palestiniennes de Jordanie au Liban. Tombée en désuétude en Palestine, elle fut redécouverte par les Palestiniens de Jordanie auprès des troupes bédouines qui en avaient hérité de l'armée britannique.

Au Liban, la cornemuse est propre aux Palestiniens et désormais investie d'une épaisseur identitaire spécifique dont ne bénéficient pas les autres instruments. Elle est utilisée dans les orchestres de *zaffës* et dans quelques formations de musique identitaires. D'autres groupes s'assignent cette même tâche de transmission d'un patrimoine. Cela se fait comme dans le cas de *Guirab* par le choix d'un type d'instrument et d'un répertoire musical, mais aussi par des textes chantés qui évoquent une Palestine rurale, bucolique, depuis longtemps disparue, à l'instar du mode de vie qui était celui de la première génération de réfugiés. De ce point de vue, l'insistance sur les emblèmes de la ruralité de la terre perdue témoigne autant d'une nostalgie de la terre que de la perte d'une façon de vivre. Les textes mettant en scène la Palestine et décrivant ses attraits sont écrits par des poètes locaux, comme Yussef Hassun réfugié de 1948 qui travailla pour la radio palestinienne de Beyrouth pour laquelle il écrivait quasi quotidiennement des chroniques commentant sous forme poétique et satirique l'actualité du jour. Mais il s'agissait également d'un improvisateur qui rivalisait d'éloquence avec les poètes de la région au cours des longues séances de *zajal* (poésie improvisée) qui se déroulaient alors durant les fêtes de mariage. Le fils de Yussef Hassun, Baha ad-Din, a repris certains des textes laissés par son père en les modifiant parfois pour les adapter à l'époque actuelle et il a ajouté des paroles de son cru. Il a créé l'orchestre *al-Hâdî lil-funûn ash-sha'abiyya*

wa-l-aghniyya al-filastiniyya (le conteur pour les arts populaires et le chant palestinien) qui est « libre » c'est-à-dire qu'il n'est pas affilié à une organisation politique dont il chanterait les mérites, transmettrait les messages ou animerait les fêtes.

Beaucoup de textes évoquent la terre (*turab* ou *ardh* qui ne sont donc pas exactement synonymes) de Palestine comme un motif nostalgique récurrent : « nos voix sont des messages pour la terre de la patrie qui nous est chère » chante l'orchestre Hanîn. L'évocation de la nation et de l'identité de ceux qui en sont issus se fait à travers le *turath*, terme omniprésent avec celui de *fulklur* (folklore) dont il est synonyme dans certains contextes. Cependant, il s'en distingue quand il renvoie à un contenu culturel plus original, susceptible de provoquer une émotion artistique supérieure en atteignant la qualité nécessaire au *tarab* (discussion avec Baha Hassun, Mar Elias, mars 2006). Aussi, dans certains cas, distingue-t-on ce qui est du domaine du folklore de ce qui appartient à celui du *turath*, la notion de folklore étant par ailleurs assez floue à l'instar de celle, voisine, de musique populaire (*musiqā sha'abiya*)²⁹. Il n'en demeure pas moins que la *dabké* est plutôt du côté du folklore³⁰ tandis que la chanson poétique est du côté du *turath* et du *tarab*.

Cet usage du *turath* dans le cas de l'orchestre al-Hâdî prend un sens de transmission, de chaînage des générations devant la peur de l'identité brisée. Ainsi des chansons sont créées pour devenir un patrimoine pour l'avenir, pour les jeunes générations. Il est ainsi non seulement, comme c'est toujours le cas, le résultat d'un choix, mais il est même créé *ex nihilo* afin de servir de relais à l'identité palestinienne qui, détachée de sa terre d'origine qui en premier lieu lui donne sa substance, continue d'exister dans l'étau des différentes appartenances territoriales et nationales. Cette création pour le passé, une sorte

29. Voir Nicolas Puig, « *Sha'abî*, "populaire" : usages et significations d'une notion ambiguë dans le monde de la musique en Egypte », in Sara le Menestrel (dir.), *Civilisations, Musiques « populaires » : catégorisations, circulations, enjeux*, Université Libre de Bruxelles, 2006.

30. A l'exception d'une musique amplifiée proposant une *debké* modernisée.

de nostalgie d'un présent déjà pensé dans l'avenir, illustre l'acuité du travail d'entrepreneurs identitaires comme la crainte de la perte définitive des repères identitaires. Enfin, cet usage des catégories témoigne d'un enrôlement de la mémoire dans des formes culturelles dont la nature est intrinsèquement politique.

Les performances contiennent toutefois une intense charge ludique, ce sont aussi (surtout ?) des moments de fête et de joie ponctués de battements de main et de danses de la part d'un public enthousiaste. L'évocation nostalgique et patriotique est alors accompagnée d'instantanés festifs qui font rupture avec les routines quotidiennes. La fin des répétitions d'al-Hâdî en témoigne, où après deux heures de *turath* palestinien, on se donne quelques minutes pour chanter les vieilles et belles chansons des vedettes arabes d'antan.

Ulf Hannerz propose la notion d'*ækumène* global (« Global Ecumene³¹ ») qui prendrait la forme d'une toile constituée des multiples flux de significations parcourant la planète. Les lieux situés à l'interface de ces flux, c'est-à-dire les villes, sont pour Hannerz l'un des objets privilégiés de la recherche anthropologique contemporaine. Il s'intéresse aux biographies des élites culturelles pour construire son analyse de l'âge d'or de grandes cités à différentes époques (Vienne au tournant du siècle, Calcutta au XIX^e siècle et San Francisco dans les années cinquante) en montrant ce que ces périodes de dynamisme culturel doivent à une ouverture aux flux et une façon spécifique de les encadrer sous forme de « tourbillons urbains » (*urban swirls*), localisés dans des endroits fréquentés par des élites issues de divers mondes sociaux.

Ce modèle qui s'applique aux périodes d'efflorescence culturelle de villes devrait être complété par la prise en considération d'autres types de circulation, moins légitimes et moins visibles. On pourrait envisager alors l'existence d'une

31. Ulf Hannerz, *Cultural complexity, studies in the social organization of meaning*, New-York, Columbia University Press, 1992, p. 217.

mondialisation par le bas, à l'origine de cosmopolitismes de la relégation que Raffaele Cattedra observe par exemple à Naples où travailleurs migrants, réfugiés, relégués divers investissent les espaces urbains³². Il existe ainsi un envers du décor, une circulation parallèle relativement marginalisée, qui lutte contre l'enclavement et a affaire à des frontières bien plus rigides, un tourbillon urbain de la précarité en somme. La situation des Palestiniens au Liban en est un exemple. L'accès limité dont les artistes disposent sur le monde, ne serait-ce que parce qu'ils sont contraints dans leurs déplacements, ne signifie pas pour autant qu'ils demeurent sans voix face aux pouvoirs de différentes sortes qu'ils subissent. Des connexions de tous genres existent et organisent des formes d'inscription dans les circulations culturelles régionales et mondiales.

La première est bien sûr constituée par ce fil qui relie tout Palestinien du Liban à la terre dont il est originaire. Depuis l'avènement des télévisions satellitaires, cette connexion entretient le très fort engouement pour le candidat palestinien de l'émission Superstar qui réunit durant quelques semaines des chanteurs de différents pays arabes, dont l'un remportera le concours à l'issue du programme.

Aux côtés de cet ordre médiatique à l'échelle panarabe, des circulations souterraines sont à l'œuvre. Elles concernent toute une production axée sur la cause et sur la situation des Palestiniens au Liban. De grands orchestres de Palestine ou du Liban jouent un rôle important dans le balisage sonore du registre identitaire et patriotique. Ainsi de Sabreen par exemple, dont les chansons accompagnent le disque compact de photos de l'organisation de jeunesse de Chatila. Les chansons patriotiques restent assez populaires dans les camps, même si on ne retrouve pas l'engouement des années soixante-dix. Elles se diffusaient

32. Raffaele Cattedra, « Espace public et cosmopolitisme, Naples à l'épreuve d'un inédit métissage urbain », *Cahiers de la Méditerranée*, 67, 2003, pp. 313-343.

alors par le biais de cassettes audio³³. Si l'on trouve des enregistrements musicaux chez les petits revendeurs du marché de Sabra — également spécialisés dans la copie des films les plus récents —, le principal mode de circulation des productions palestiniennes au Liban est domestique. Cette circulation s'effectue alors de personne à personne, à partir de clés USB, de disques durs d'ordinateurs portables ou de disques compacts. Elle est intense et ne concerne pas uniquement les plus jeunes. Des collections conséquentes de musiques palestiniennes de tous genres s'élaborent dans les petits appartements des camps à partir de mp 3 en circulation.

Joseph Massad évoque la façon dont la toponymie arabe est rappelée dans les chansons de façon à déjouer les modifications de la géographie du pays. Il écrit à ce propos qu'il existe une « persistance de cette géographie dans la mémoire arabe³⁴ ». Ce registre est illustré par une chanson écrite par Baha Hassun et chantée par l'orchestre Al-Hâdî :

*« Raconte-moi et informe moi ô conteur sur notre pays,
notre terre et notre passé
Je vis hors de mon pays mais mon pays vit en moi
Chante-moi et raconte aux gens, l'éloignement s'est
accru et ma nostalgie aussi
Pour Haïfa, Jérusalem la sacrée, Ramallah et l'ensemble
du pays
Acre, Sûr et sa mosquée, et Ramla et Jénine la glorieuse
Tulkarem, Haïfa et son port, Naplouse et la Cisjordanie »
[...]*

Une évocation bucolique de la vie d'antan suit employant quelques symboles comme les veillées, la lune, les cultures, les récoltes, les collines, etc.

33. Joseph Massad, « Chansons pour la liberté, la Palestine mise en musique », *op. cit.*, p. 68.

34. Joseph Massad, *op. cit.*, p. 69.

Ce devoir de mémoire que l'on s'assigne a son importance, et le paysage musical d'une Palestine rêvée, assez largement fantasmée du reste, est omniprésent dans la chanson institutionnelle, ainsi que les thèmes politiques de l'occupation et de la résistance. Il est relativement inoffensif du point de vue de la situation locale des Palestiniens et les chansons n'abordent ni la question de leurs droits, ni celle de la façon dont ils sont perçus par les différentes composantes de la société libanaise³⁵. Elles sont ainsi conciliantes vis-à-vis des pouvoirs arabes, à commencer par le gouvernement libanais.

Chanson de Firqat Hanîn : La terre de la paix (*Ardh as-Salâm*)

Sur la terre, la terre de la paix le soleil de la liberté s'est élevé

Demain les jours seront meilleurs la nature reverdira

Sur la terre, la terre de la paix le soleil de la liberté s'est élevé

Demain les jours seront meilleurs la nature reverdira

J'ai la nostalgie de la terre de la patrie les olives et l'huile

Sur mon pays, j'ai appelé Dieu pour que son peuple la protège toujours

Sur la terre, la terre de la paix le soleil de la liberté s'est élevé

Demain les jours seront meilleurs la nature reverdira

35. La situation juridique des réfugiés est particulièrement contraignante puisque les emplois dans l'administration et la plupart des professions libérales leur sont interdits, ce qui constitue plus de soixante-dix métiers (cette liste a été réduite par mémorandum, et non par décret, à une vingtaine de professions, toutefois, les conditions de travail restent précaires puisque les Palestiniens ne bénéficient d'aucune prestation sociale). En outre, une loi récente (2001) interdit à « quiconque qui n'a pas de nationalité dans un Etat reconnu » d'être propriétaire. Cette loi, sans être répressive car des contournements existent, constitue un obstacle supplémentaire à l'établissement de conditions normales de vie. Des discussions actuelles entre les autorités libanaises et des responsables palestiniens portent sur ces problèmes dont la résolution pourrait être liée au désarmement des Palestiniens en dehors des camps.

*Quoiqu'il arrive, quoiqu'il se passe nous restons sur la même
voix
Nous seuls choisissons la solution pour la cause
Sur la terre, la terre de la paix le soleil de la liberté s'est
élevé
Demain les jours seront meilleurs la nature reverdira*

En toute logique par rapport à une politique de bonnes relations avec les autorités libanaises, ces chansons développent un discours de l'unité culturelle et de la mixité à travers les cadres et les contenus de la production culturelle comme me l'explicitait le président de l'Union des artistes palestiniens lors de la présentation de l'orchestre Hanîn à l'occasion d'une répétition en novembre 2005 : « Il y a un groupe de musiciens professionnels. Il y a un groupe de chanteurs pour la chorale et le solo. Aussi l'orchestre est composé de jeunes palestiniens et libanais. Parmi eux il y a Monsieur Atif, le chef d'orchestre qui est libanais, le maître Uhman, qui est aussi libanais, joueur de cithare, le maître Maaref au violon, qui est libanais, le maître Mustafa, guitariste libanais et Sahhar qui est libanaise. Nous ne faisons pas de différence entre la musique palestinienne et la musique libanaise. On se base tous sur un même canevas. C'est pour cela que nous jouons une musique comparable. »

Véhiculant une tradition de critique sociale bien comprise par une nouvelle génération de chanteurs, le rap qui se développe actuellement dans les camps prend davantage en compte les aspects « intérieurs » de la vie des Palestiniens au Liban. Ceux-ci trouvent dans ce style un vecteur expressif leur permettant d'aborder la question des conditions de vie « ici et maintenant » sans oublier la cause et le droit au retour. Le rôle de critique sociale est ainsi assumé par le rap et non plus par la chanson nationaliste qui se tient sur des registres consensuels au sein du monde arabe.

Cet extrait d'une chanson d'un groupe de Ayn al-Héloué, à Saïda montre que les rappeurs abordent les problèmes

frontalement. Un clip en CD vidéo de ce morceau circule actuellement. On y voit essentiellement des images du camp entrecoupées de séquences du groupe en studio d'enregistrement : « Je cherche du travail et on me demande ma nationalité [...] On ne peut pas acheter, ni magasin, ni maison [...], Palestinien interdit [...] on ne peut pas parler, juste écrire sur les murs [...] ».

Le rap met en avant des identités de camps qui ne trouvent pas à s'exprimer dans les formes institutionnelles de la production culturelle. Il n'hésite pas à aborder les problèmes existentiels d'une nouvelle génération de réfugiés. C'est ce qui ressort des paroles de Katiba Khamsé. Un premier extrait aborde le thème du camp, des espaces urbains et de la division sociale :

« Regarde le Liban, le pays de la beauté. Au centre-ville (*down-town*) des jeunes intelligents, viens plus près, vers l'obscurité, qu'est-ce que tu vois, ya men, des camps. Quand tu vois l'endroit, tu t'en prends plein la gueule. Des jeunes sont morts et tout le monde s'en fout, les enfants de riches les ont appelés des enfants mal élevés, perdus dans les camps. Les Arabes dorment et ne rêvent que de Star Academy. Pourtant, ils pourraient aider un peuple résistant, sans abri et dépourvu. Nous avons des jeunes qui comprennent, donnons-leur une chance de changer la situation, les Palestiniens pourront se montrer utiles ».

Ce deuxième extrait met en exergue la difficulté de vivre : « Je veux vivre, je meurs. Je fuis la réalité mais elle me rattrape. Ma mère me dit "sois patient". Et moi j'attends en bouillonnant. Je m'agrippe à une lueur d'espoir, jour et nuit. Pour passer mon envie de suicide qui est dessinée sur le mur. Et la colère est cachée entre les murs. Tu me demandes pourquoi ce désespoir dans ma vie. [...] »

Un dernier fragment renvoie à un usage du registre rap comme matrice critique de la société et notamment du showbiz (tant que le rappeur reste en dehors du système...) :

« J'ai gagné le grand prix, bingo, je veux faire le plus beau clip et avoir des belles filles autour de moi, [...] à droite à gauche, tout le monde crie [...] tous les chanteurs se ressemblent, celui-ci est taré, l'autre je vous dis pas... et il y a encore pire. [...] Invitation à une fête : tu sais, je suis Heni (Hani Chaker, chanteur plutôt « classique » spécialisé dans un répertoire de chansons sentimentales tristes), ma blessure s'est tue aujourd'hui, et demain elle reviendra (allusion à une chanson de Hani Chaker). Anniversaire de ma blessure, je suis Haïfa, regarde, regarde (allusion à la chanson de Haïfa Wahbé, *bos al-wawa*, regarde le bobo) et ensuite joue (autre allusion). Permettez-moi une question : il fait très chaud, c'est l'été ou toi tu t'habilles court. Moi je ne sais plus qui je suis. Tes yeux mentent et tu t'en fous. Pourquoi tu fais attention à moi (citation de la chanson : « *tab lih betderi keda* »). Fais attention ma chère, tu frappes à la porte en vain. Qu'est-ce qui se passe là (*eh elli biyehsal da*, chanson égyptienne), il m'a charmé quand il dit *ah ah ah ya leil*... (allusion aux séquences mélodiques improvisées récurrentes dans la musique arabe et qui se chantent sur les paroles *ya leil, ya 'ayn*, ô nuit, ô œil) »

On observe une intégration des questions sociales et politiques palestiniennes dans les segments culturels importés et appropriés qui servent aussi de vecteur de subjectivation, à l'instar du rap qui fournit aux jeunes des camps des modèles d'identification (gestuelle, de style, de vêtements, d'accessoires).

Parallèlement, une musique locale se développe dans un style musical rappelant la variété urbaine syrienne mâtinée de *debké*. Elle chante notamment les camps en en « surjouant » l'identité par l'emploi notamment du dialecte rural palestinien comme le fait Mohamed Zemzem (chanteur de Borj al-Barajné) dans la chanson « Je l'ai vue avenue Hamra ». Il y raconte la quête dans tous les camps du Liban, qu'il n'omet pas de citer *in extenso*, d'une jeune femme aperçue dans un taxi avenue Hamra (avenue chic de Beyrouth). Ce style de chanson est à rapprocher d'un courant de la musique en Egypte qui se développe depuis

les années soixante-dix et qui pourrait se définir comme du *mawal* modernisé — j’ai proposé de qualifier ce courant musical de « néo-mawal³⁶ » — dans lequel apparaissent régulièrement les noms des quartiers. Il s’agit d’une démarcation nette du point de vue musical et des contenus de la variété sentimentale qui domine le marché. Ces musiques sont bien plus directes, parlent du quotidien et elles s’emparent à leur façon des questions sociales et humaines du bas monde. Elles disent d’où elles viennent et à qui elles s’adressent : les camps au Liban, les quartiers « populaires » au Caire. Ainsi elles offrent une certaine visibilité aux relégués urbains, habitants des vastes quartiers cairotes comme des camps du Liban³⁷.

Identités

Les styles et les contenus d’une partie des musiques palestiniennes au Liban sont largement influencés par la thématique de l’exil, de la patrie perdue et la revendication d’un droit au retour. Cette évocation musicale et poétique des lieux de la Palestine, de sa terre, de ses pierres, de ses arbres fruitiers, en bref ce premier degré de la présentation identitaire, mobilise des images et des symboles d’autant plus figés que l’exil, à la différence des analyses qui voient dans le déplacement un moment de création de sens, peut aussi conduire à une activité débordante de préservation identitaire laissant peu de place à la recherche de nouveaux espaces pour l’identité.

36. Nicolas Puig, « Sha’abî, “populaire” : usages et significations d’une notion ambiguë dans le monde de la musique en Egypte », article cité.

37. Pour une partie d’entre eux, particulièrement Sabra et Chatila, ils se constituent en quartier de la relégation pour une population de migrants, nouveaux réfugiés, demandeurs d’asiles qui trouvent à se loger à la faveur d’un marché locatif plus favorable. Ce qui faisait dire à une connaissance du *mukhayem* que désormais à Chatila il y avait « des Egyptiens, des Irakiens, des Kurdes, des Soudanais et puis des Syriens, des Syriens et des Syriens ! ». Le directeur du camp estime à un tiers la proportion de non Palestiniens résidents mais ces chiffres sont très aléatoires.

Paul Ricœur a isolé des événements sursignifiants, sources de l'identité collective, dont une partie est de nature négative³⁸. La *nakba* (le « désastre », en référence à l'exil de 1948) constitue un événement de ce type. Il s'agit d'« un événement qui fait sens dans la durée jusqu'à nous et qui ne se réduit donc pas à sa factualité³⁹ ». Cette imbrication des temporalités fait que la *nakba* peut être aussi douloureusement ressentie y compris par ceux, désormais largement majoritaires, qui ne l'ont pas vécue.

Les orchestres comme al-Hanîn ou al-Hâdî jouent ainsi un rôle de raffermissement de l'identité collective et de maintien communautaire dans l'exil. L'identité palestinienne est mise en avant autour de certains symboles relativement rigides en partie articulés autour de la thématique des trois « T » (*turath*, *tarab*, *turab*). Cette rigidité n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle des récits d'origine et l'on pourrait faire l'hypothèse d'une référence à 1948 et à la Patrie perdue se constituant peu à peu en récit d'origine dont Marc Augé constate qu'il est rarement un récit d'autochtonie⁴⁰.

La musique est également un espace de subjectivation : elle fait habiter non seulement au sens de se penser dans son environnement, mais encore dans celui, plus concret, de vivre correctement en jouissant du minimum de moments ludiques, de bien-être et de joie qu'autorise la pratique du chant ou d'un instrument. Cela est particulièrement visible dans les répétitions des orchestres qui se terminent inmanquablement par l'exécution de quelques standards de la chanson orientale bien éloignés du discours identitaire. Par les connexions qu'elle

38. Voir Paul Ricœur, « Événement et sens », *Raisons pratiques*, « L'événement en perspective », n° 2, 1991, pp. 55-85.

39. François Dosse, se référant au texte précédemment cité de Paul Ricœur, in Luc Boltanski, François Dosse, Michaël Fœssel, François Hartog, Patrick Pharo, Louis Quéré, Laurent Thévenot, « L'effet Ricœur dans les sciences humaines » (table ronde), *Esprit*, La pensée Ricœur, 3-4, 2006, p. 63.

40. Marc Augé, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, 1992, p. 58.

établit, la musique permet de s'identifier à différentes figures pour construire sa personne (rappeur, poète, chanteur populaire, diva égyptienne pourquoi pas). Une démarche à mettre en œuvre serait de se rapprocher de ces appropriations minuscules du présent, en étant sensible à toutes les formes de relation aux territoires, y compris les « territoires musicaux » qui donnent un peu de relief à l'existence — comment ne pas penser ici à la thématique du suicide entrevue dans les textes du groupe Katiba Khamsé ? Il s'agirait de développer une attention sensible à des pratiques de type culturel, efficaces, porteuses de rationalité qui donnent sens au quotidien. Par exemple, la pratique musicale, outre ses aspects de professionnalisation non négligeables, renforce la volonté de tenir, au sens de bien éduquer les enfants, de se projeter dans l'avenir et de résister ainsi à la déliquescence du quartier et du camp, de Chatila en l'occurrence, ainsi que me le faisait remarquer un habitant.

Cet abord permet de prendre en compte les stratifications identitaires qui poussent à nuancer la dichotomie surface et profondeur comme le propose dans un tout autre contexte Fanny Colonna⁴¹. Les individus font montre d'une relative plasticité dans la construction identitaire au sein même des cadres contraignants et peu négociables. Ces identités plurielles se nourrissent de différentes formes d'enracinement qui s'élaborent autour d'ancrages variables : le milieu familial, le camp, le groupement, l'immeuble ou le quartier mais aussi parfois l'orchestre, le groupe, les différents milieux musiciens et artistiques en général et une « méta-identité » palestinienne qui est variablement ressentie et exposée. Une identité d'artiste est ainsi parfois mise en avant comme dans cette conversation « interstice » où l'épouse d'un membre de la troupe de théâtre de l'Union des artistes me dit en substance, tandis que nous

41. Reprenant une expression d'Andy Warhol, Fanny Colonna se demande comment à l'abord de son terrain rester « profondément superficiel » : « Du travail en surface. Réflexions sur une expérience de terrain *profondément superficielle* », in De Battesti & Puig (dir.), *Egypte Monde-Arabe, Terrains d'Egypte, Anthropologies contemporaines*, Le Caire, CEDEJ. A paraître.

attendions son mari : « les gens veulent du palestinien, alors on fait du palestinien, mais on est capables de faire des choses artistiques comme les autres. Mais c'est en faisant quelque chose de palestinien qu'on est soutenu. Sinon, on n'a rien ». Et cette personne de continuer sur la nécessité de penser au présent, de laisser un peu le passé à sa place prenant pour exemple les commémorations du massacre de 1982 et se plaignant qu'on ne parle d'eux que sous ce regard dramatique et figé du passé et qu'on ne les visite que pour cela⁴². Cette voix rejoint d'une certaine façon celle des rappeurs de Borj al-Barajné ou de Ayn al-Héloué quand ils dénoncent la situation des Palestiniens au Liban. La formule récurrente d'une de leurs chansons, « Palestinien interdit », peut alors être élargie : ce qui est interdit c'est l'accès à une vie normale avec un minimum de droits, mais également, la possibilité de faire valoir son quant à soi. La musique permettrait cela, un moment de recouvrement de l'*idem* par l'*ipse*⁴³. Ce qui est demandé alors, y compris lorsqu'on joue dans un orchestre identitaire, c'est de trouver des moments de respiration par rapport à l'identité communautaire, des instants pour soi que l'on négocie dans les lieux même de l'affirmation communautaire (les orchestres) ou au cœur des

42. Ce qui fait écho à ce qu'avait déjà perçu Jihane Sfeir-Khayat dans ce même camp : « Chatila ou l'exil dans la ville », *Autrement, Beyrouth, la brûlure des rêves*, 127, 2001, pp. 90-91.

43. Evoquant l'habitude, Ricœur constate qu'elle donne une histoire au caractère : « une histoire dans laquelle la sédimentation tend à recouvrir et, à la limite, à abolir l'innovation qui l'a précédée [...]. C'est cette sédimentation qui confère au caractère la sorte de permanence dans le temps que j'interprète ici comme recouvrement de l'*ipse* par l'*idem* ». In *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 146.

L'*ipse* que Philippe Corcuff synthétise comme « la part subjective de l'identité personnelle » (« Figures de l'individualité, de Marx aux sociologies contemporaines », Espace temps.net, web : <http://www.espace temps.net/document1390.html>, 2005, non paginé) renvoie à la possibilité de n'être que partiellement investi dans un rôle. On glisse ici du caractère à l'appartenance pour amener cette idée d'un retrait ou d'une déprise de l'identité stabilisée autour de symboles rigides en faveur de moments de mise en avant d'une identité personnelle répondant à un besoin d'individualisation.

espaces — écarts dans une demande de reconnaissance sociale du quartier de ville dans le camp, du musicien dans le militant.

Cette requête n'efface pas la tenace revendication des droits, elle la complète, elle dénote une volonté qui se fait jour de normaliser l'espace du camp, de mettre en avant la citoyenneté de sa population en lui retirant son statut d'exceptionnalité. Au-delà de la détermination à briser la marginalité des territoires et de leurs habitants, c'est la personne, la complexité de sa composition et la légitimité de ses ambitions, que l'on cherche ainsi à faire aboutir.